Domingo 24 de abril de 1994

PRIMER PLANO///

Suplemento de cultura de Página/12

Editor; Tomás Eloy Martínez

Raymond Carver en el recuerdo, *por Tess Gallagher y Jay McInerney, ante el estreno de "Short Cuts"* 6/7

ANTICIPO DE LA PRIMERA VERSION EN CASTELLANO DE "FINNEGANS WAKE"

LA GALAXIA JOYCE

Para algunos es la obra más oscura y difícil de la literatura inglesa de todos los tiempos. Para otros, como Anthony Burgess, es "uno de los libros más divertidos que se haya escrito". Se trata de "Finnegans Wake" última novela de James Joyce, cuya primera versión en castellano la editorial Lumen distribuirá al comenzar mayo. Víctor Pozanco fue el traductor –más que bueno, heroico– que encaró la ímproba tarea de recrear el fluir de onomatopeyas, retruécanos, neologismos y ambigüedades que componen este texto sin igual del autor de "Ulises", "Dublineses" y "Retrato del artista adolescente". En las páginas 2/3, acompañan a un breve fragmento del "Finnegans Wake" una visita guiada por sus páginas a cargo del recientemente fallecido Burgess y un fragmento de "Las poéticas de Joyce", de Umberto Eco, publicado antes como "Obra abierta" y ahora corregido y aumentado por el autor de "El nombre de la rosa".

"Wasabi", *novela de Alan Pauls* 8

LA NOCHE INFINITA

"Parecía que el 'Ulises' había subvertido más allá de todo límite la técnica de la novela: 'Finnegans Wake' rebasa ese límite". Así comienza Umberto Eco el texto –tomado de "Las poéticas de Joyce", nueva edición aumentada de "Obra abierta"– con que aquí se presenta el anticipo de la primera versión en castellano del "Finnegans Wake", que la editorial Lumen distribuirá en breve, obra última y más ambiciosa del autor del "Ulises" por la que, también en estas páginas, Anthony Burgess invita a pasear.

LAS POETICAS DE JOYCE
Umberto Eco
Traducción de Helena Lozano
Editorial Lumen

UMBERTO ECO

Parecía que *Ulysses* había subvertido más allá de todo límite la técnica de la novela: *Finnegans Wake* rebasa ese límite más allá de los umbrales de lo imaginable. Parecía que en *Ulysses* el lenguaje había dado prueba de todas sus posibilidades: *Finnegans Wake* lo lleva más allá de todo límite de ductilidad y de comunicabilidad. Parecía que *Ulysses* representaba el intento más atrevido de dar una fisonomía al caos: *Finnegans Wake* se autodefine como *chaosmos y Microchasm* y constituye el documento de inestabilidad formal y ambigüedad semántica más aterrador del que jamás se haya tenido noticia.

¿A qué proyecto obedece Joyce al emprender este trabajo, en 1923, diecisiete años antes de darlo definitivamente a la imprenta? La respuesta es difícil si seguimos la mole de propósitos, observaciones y críticas y explicaciones que el autor da de su *Work in Progress* en las varias cartas y declaraciones orales de 1923 a 1939. Una búsqueda de la poética del *Wake*, entendida como sistema de las reglas operativas que han guiado la gestación de la obra, se convierte en una empresa desesperada, porque, como nos demuestran también sus diferentes redacciones, estas reglas han ido cambiando y el diseño final es muy distinto del inicial. Pero a diferencia de muchos otros libros, el *Finnegans Wake* no nos obliga a buscar textos de poética anteriores o externos a él: el libro, como veremos, es la poética continua de sí mismo y un examen de la obra, de cualquier parte de la obra, nos ayudará a aclarar la idea sobre la que se basa. Como dijo Joyce "me gustaría que fuera posible lograr que con sólo abrir una página mía pudiera decirse de qué libro se trata".

En efecto, si seguimos sólo los propósitos de Joyce y las declaraciones fortuitas, el diseño que tiene en la cabeza nos resulta claro pero incomprensible, dotado de un sentido pero carente de un significado, se advierte qué está haciendo pero no por qué. Tim Finnegan es el personaje de una historia de vodevil que se cae de una escalera de mano y lo dan por muerto. Los amigos organizan un alegre velatorio fúnebre alrededor de su féretro, pero alguien vierte whisky sobre el cadáver y Tim se levanta vivo y lozano y se une a la fiesta. El título no prevé el genitivo sajón poque se trata del "Velatorio de Finnegan", sino, como Joyce quiere sugerir, del velatorio de *los Finnegans*, o de todas maneras, de un Finnegan no determinado y no individual.

Así pues, el protagonista simbólico del libro no es una sola persona sino muchas. Es, ante todo, "Finn again", es decir, Finn que vuelve, y este Finn es Finn Mac Cool (o Finn Mac Cumhaill), un héroe irlandés mítico que vivió 283 años y que, probablemente, existió de verdad en torno al siglo tercero después de Cristo, si debemos creer al *Libro de Leinster*. Pero Finn es, al mismo tiempo, la reencarnación de todos los grandes héroes del pasado y su "retorno" se presenta como el retorno continuo de un mismo principio numinoso, al que acompaña, en las intenciones de Joyce, la noción de una caída y de una resurrección. Según el autor, el libro habría debido ser el sueño de Finn dormido a la orilla del Liffey; toda la historia pasada, presente y futura de Irlanda y, representada en ella (como ya en el Dublín del *Ulysses*), la historia de toda la humanidad, habría debido desarrollarse en forma onírica. De nuevo la historia del *everyman*; esta vez la reencanación actual del arquetipo (y, por consiguiente, la reencarnación de Finn, Thor, Buda, Cristo, etcétera) habría debido ser un tabernero del suburbio dublinense de Chapelizod, H.C. Earwicker. Pero las iniciales H.C.E. significan entre muchas otras cosas *Here Comes Everybody* ("aquí vienen todos") y, por lo tanto, en H.C.E. se resume la historia de toda la humanidad; también en su mujer, Anna Livia Plurabelle, encarnación del río Liffey (luego de la naturaleza y del fluir eterno de las cosas) así como en sus dos hijos, Shem, el *penman*, el hombre de letras psicológicamente introvertido aunque abierto a la novedad de la búsqueda y a la transformación, y Shaun, el *postman*, extravertido, abierto sí a las cosas del mundo, pero por eso mismo conservador y dogmático. A medida que avanza la redacción del libro nos damos cuenta de que –tal como ocurre con Finnegan– ninguno de los personajes mencionados sigue siendo sí mismo, sino que se transforma de continuo en algo diferente, como si fuera el arquetipo de una serie de avatares sucesivos: así en la pareja Shem y Shaun, que visiblemente ya adopta una serie de denominaciones diferentes, se van encarnando Caín y Abel, Napoleón y Wellington, Joyce y Wyndam Lewis, el tiempo y el espacio, el árbol y la piedra.

Al principio, las intenciones del autor todavía son imprecisas: H.C.E. es el protagonista de una caída, de un pecado original, que en la trama literal del libro (si es que la hay) se convierte en un oscuro pecado de "voyeurismo" consumado en Phoenix Park. Ello da lugar a una especie de proceso, en el que aparecen cuatro ancianos (los cuatro evangelistas y también los Cuatro Maestros de la historia irlandesa, que compusieron sus Anales en el siglo XVII...), y aparecen en él varios defensores, varios testigos y una carta de difícil interpretación, dictada por Anna Livia, escrita en realidad por Shem, llevada por Shaun, encontrada por una gallina que escarbaba en un basurero. Puesto que toda la historia se desarrolla en una atmósfera nocturna, la llegada del día pone fin al sueño y establece una especie de resurrección de todas las cosas, mientras que la narración se cierra y se suelda circularmente con la palabra del comienzo.

Este es el esquema, simplificado al máximo, que no tiene en cuenta la mole de hechos históricos, citas culturales, personificaciones y transformaciones de los personajes-base que en él se establecen y que Joyce va añadiendo durante la redacción, pasando de borradores bastante sencillos y comprensibles a textos cada vez más densos e intrincados, en los que la complejidad se instala en el corazón mismo de las palabras, en sus raíces etimológicas. Desde el principio, Joyce tiene clara conciencia de que si *Ulysses* ha sido la historia de un día, *Finnegan Wake* será la historia de una noche. Así pues, la idea del sueño (en ambos sentidos) preside desde el primer momento el plan general de la obra.

***

Mientras Joyce, en silencio y en la oscuridad, escribe su última obra, indiferente a la tormenta que entretanto se está desatando en el mundo, otra gran figura de la literatura contemporánea hace otra elección. Bertolt Brecht decide que ya no se puede hablar de árboles y que es necesario empeñarse a fondo en una actividad pedagógica y revolucionaria. Pero Brecht advierte también que su elección no elimina la otra punta del dilema, sino que, por el contrario, lo pone en una situación de crisis y de tensión de la cual no logrará sustraerse nunca. Sabe que los árboles sobre los cuales rechaza el discurso cuentan algo para nosotros, y que podrá llegar un día en que la humanidad pueda contemplarlos y describirlos de nuevo, pero la época requiere una decisión, y Brecht escoge su propio camino, narrando siempre, junto con la historia de su elección, la historia de su añoranza.

James Joyce representa precisamente la otra punta del dilema: Joyce que, en respuesta a quien le habla de los acontecimientos bélicos y políticos que se están desencadenando en Europa, dice: "No me hablen de política, sólo me interesa el estilo", nos deja perplejos en cuanto a la definición de su figura humana, pero no por eso deja de representar un ejemplo de elección ascética y rigurosa, sin medios términos, tal como para infundirnos, si no admiración, turbación. Turbación porque se intuye que, mientras la acción pedagógica de un Brecht podía desarrollarse sólo porque el poeta se valía de un fondo de experiencias expresivas que toda la vanguardia moderna le había puesto a punto y que su pasión vigorizaba y doblegaba a usos distintos, la acción estilística de Joyce, en cambio, si hubiera sido doblegada a fines de inmediata comunicatividad, le habría quitado a su obra precisamente esa fisonomía de modelo cósmico, de forma posible, que de hecho ha adquirido.

Es pues con Joyce con quien se establece casi en forma de estatuto un principio que deberá gobernar todo el desarrollo del arte contemporáneo: de ahora en adelante éste tendrá dos dominios separados de discurso, aquel en el que se desarrolla una comunicación sobre los hechos del hombre y sus relaciones concretas (y en el que tendrá sentido hablar de asunto, narración, historia) y aquel en el que el arte desarrollará, en el nivel de sus estructuras técnicas, un discurso de tipo absolutamente formal.

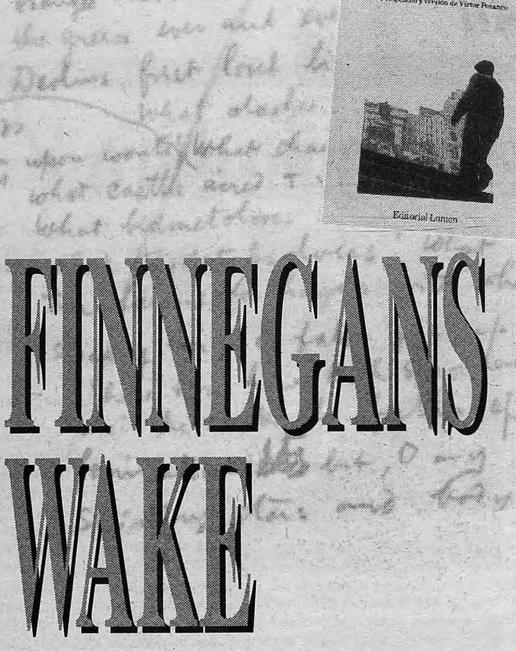
Finnegans Wake es el primero y más insigne ejemplo literario de esta tendencia del arte contemporáneo, allá donde las artes plásticas habían hecho posible desde hacía tiempo una elección análoga. Decir que tales universos de discurso artístico no deben ser traducibles inmediatamente en términos de "utilización" concreta no equivale a repetir el consabido axioma estético acerca de la divina inutilidad del arte: significa reconocer el nacimiento de una nueva dimensión de discurso humano (en un preciso contexto de cultura), el afirmarse de un discurso que ya no hace afirmaciones sobre el mundo utilizando significados que los significantes organizan en una cierta relación, sino que se hace él mismo representación especular del mundo.

Finnegans Wake y, en perspectiva a través de él, la evolución completa de la obra joyciana no se nos ofrece como la solución de nuestros problemas artísticos y, en ellos, de nuestros problemas epistemológicos y prácticos. No es una Biblia ni un libro profético que nos ofrezca la palabra definitiva. Es la obra en que, haciendo converger y llevando a composición una serie de poéticas de otro modo inconciliables, el autor ha excluido al mismo tiempo otras posibilidades de vida y de arte, revelándonos una vez más que nuestra personalidad está disociada, nuestras posibilidades son complementarias, nuestra aprehensión de la realidad sometida a ciertas incompatibilidades, nuestro intento de definir la totalidad de las cosas y de dominarlas es siempre, en una cierta medida, trágico, porque está destinado a un jaque, a una aprehensión parcial.

JAMES JOYCE

¡OH,
cuéntamelo todo
Anna Livia! Quiero saberlo todo de Anna Livia. Porque sabéis quién es Anna Livia, ¿no? Claro que sí; todos sabemos quién es Anna Livia. Cuéntamelo todo; ahora mismo. Te va a dar algo cuando lo oigas. Ya sabes, cuando el viejo anduvo riorriendo, se mojó e hizo lo que hizo. Sí, ya lo sé, sigue. Que hay mucha ropa sucia que lavar; y no salpiques. Remángate y larga. Y no embistas –¡soo!– al agacharte. Fuese lo que fuese lo que intentasen descubrir que les hiciera a aquellas dos en Phoenix Park, es un tipo de cuidado. ¡Fíjate en su camisa! ¡La de mierda que tiene! Como si me echase encima todo el albañal de Dublín. Como si se hubiese pasado toda la semana arrastrándose por el lecho del río. ¿Cuántas veces se la habré lavado? Me conozco de memoria todos los lugares donde le gusta ensuciarse, ¡el muy cerdo! Despellejándome las manos y matando el hambre para hacer presentables sus mudas. La paliza que hay que darle a todo esto para dejarlo limpio. Me arden las muñecas de tanto restregar las manchas. ¡Con niéperes de humedades y ganges del pecado! ¿Qué puñeta fue lo que ese *anima sancta* hizo junto al Sendai? ¿Y cuánto tiempo estuvo locknessao en la cangrí? Salió en los periódicos, ¡válgame!, el rey fierceas Humphrey, con todos los ulícitos detalles, punto por punto. Pero ni en una ciclopedia cabría todo. Si lo sabré yo. Que bien cierto que es: que el tiempo y la marea con todo hombre arrea. Y, tal andas, tal acabas. ¡Menudo pendón! Meándose en el ayuntamiento y chuleando. La rive gauche was right et la rive droite sinistrous! ¡Vaya pinta! ¡Y lo que se pavoneaba! Y lo erguido que iba siempre, con la cabeza tan alta com el Howth, aquel famoso duque extranjero, con aquellos aires de grandeza que le inflaban la jiba. Con su labia derryana, sus corckianas fullerías, sus galwayanas fanfarronadas y su retranca dublinesa. No hay más que preguntarle al Lictor Hackett o al Lector Reade o al guardia Growley o al Tío Cachaba. ¿Y quién sabe cómo se llamaba de verdad? Hugo Capito Excetrero. ¿Y dónde nació y dónde lo encontraron? ¿En Urgothland, en Tvistown, o en el Categat? ¿Quién le forjó a ella el yunque y le llenó el balde de lágrimas? ¿Es que no publicaron las amonestaciones en Adam and Eve, o los casó sólo el capitán? Yohilanda, capital La Olla; Hilanda, capital, Joydlín... Pues eso, que aunque se la llevase al río la cabra tira al monte; y, muchos parabienes, si tienes y me convienes. Mucho enamoramiento, pero ¿y la partida de casamiento? Y si no sacan la licencia y se vuelven a casa, ¡segura maledicencia! ¡Oh, passmore de esa canción, oxus a otra! ¡Que estoy de río hasta el moño! ¿Tenía él asegurada a la asistenta contra arrobos, enfriamientos y contra terceros? He oído que le sacaba una buena pasta a su muñeca, primero por devlante y duvlindo por detrás, cuando violó en casa a su dilecta sobrine en la jaula del loro, atrayéndola a terreno movedizo, al abecé del delta y del meando, metiéndosela en el bosillo de su penumbra (¡la que se arma si lo llega a ver un guardia con el arma!), al otro lado del guspital de los incurables.

Pero, ¿quién te ha contado semejante patraña? ¡Menuda empanada! Si no tenía él ni para comprarle la alianza, ni un quilate. La llevó en una gabarra, el barcaronte de la vida, desde el desabrigado Okeano Invernikano hasta que perdió de vista su tierra, y soltó dos aves de mal agüero que llevaba bajo la *kilt*, el redomado predador fenicio. Siguiendo el hedor de las algas marinas pusieron rumbo al palomar. ¡En un santiamén! Pero, ¿dónde está El, el timonel? Aquel mercader fue siguiendo a los botes hasta la parte este de la costa de East Anglia, con su albornoz de camellero alborotado por la brisa, y tan mal izó el baupres que la partió por el eje. ¡El Pilcomayo! ¡El Saskatchewan! Y la ballena se aleja



FINNEGANS WAKE

con su salomónido banco de crías cual diablo que se cobra el diezmo. ¡Y a ver si afinas la gaita, idiota, que eso es lo que eres! Pero, abrevia y aclara ya tanta espuma. Lo vieron engatillando a su recoñocida Saba, cual alegre Salomón, mugiendo despelotado a calzón quitado. Que bien que se ganaba el pan la Boyarka dejándose beneficiar por aquel pinta de marca. Vaya que si lo hizo. Mira: ¿A que esto es una corrida? Y ella no le va a la zaga. ¿Quién? ¿Anna Livia? Ay, Anna Livia. ¿Pero es que no sabes que andaba buscando salmuera por todas partes para su Harenque se Conservase Entero? ¿De verdad? ¡Qué putón! ¡El colmo, no? Oh, no te dejes nada en el tintero y cuéntame todas las veces que se la pegó ¡el muy proxeneta! ¿Qué es un proxéneta? Vaya mierda esa jerga tuya. Cuéntamelo en lingua franca. Por lo claro. ¿Es que no te enseñaron a hablar en la escuela, analfabeta? Es como si a mí, ahora, par examplum, me diese el tolequinosis en plan conservador y te proxenetizase. ¡Por los calvos que he visto! ¿Eso? No se me figuraba a mí que ella actuase de ese modo. ¿Es que no la has visto junto a su ventana, balanceándose en el sillón de mimbre, delante de su musimuseo de cuneiformes misivas simulando descifrarlas al violín sin arco? ¡Seguro que ni sabe tocar! ¡Y tan seguro! ¡Habrase visto cosa semejante! Cuéntame más. Pues que el viejo Humber estaba siempre triste, a causa de las lágrimas y de las llagas que le hizo Thor en una tormenta, de tal violencia que ni el arquero ni la flecha llegaban a sus naves, tronando y atronando. Llevaba eructando siete años. Y allí estaba ella, Anna Livia, sin atreverse a pegar ojo, dándose pespuntes en los pezones como encelada moza, gimiendo a dedo y encendiendo el camisón con el arrebol de sus mejillas hasta darle los buenos días al alba, haciendo tiempo para estar a punto cuando él llegase y prepararle un copioso desayuno, también para sus chicas si se terciaba, con café bien cargado y cerveza a discreción para enriquecerle la espumiferia. ¡Bromeas! ¿Anna Livia? Me muero de curiosidad por enterarme de su epopolla, escrita por uno, leída por dos y encontrada en el parque ¡por una gallina! Lo comprendo. Sé que estás impaciente. Pues aplica el oído. Aunque no sé, no sé si debería... Va, por favor; cuéntame hasta el más mínimo detalle. Pues bueno, ahora pasamos a la parte más espinosa. Después de Clondalkin viene el muelle de King's Inns. No tardaremos en llegar con esta corriente. ¿Cuántos alevines tiene ella en total? No sabría decirlo exactamente. Hay quien dice que va por las tres cifras, que se parió en el ciento once. ¿Y dónde mete esa lechigada? No cabría ni el Kirkegaard. No se sabe ni la mitad de los nombres de pila que fue apilando por obra y gracia de su infalible obispillo. ¿Cienti cuántos? ¡Harían bien en recristianarla Plusabel! ¡Menudo conejo! Si siempre le salía en las cartas cuando se las echaba. ¿Qué? La sota y el as de bastos. ¿Estás segura? ¡Bahrraja extranjera! ¡Con la nuestra le salían picas! Pero lo que más me intriga es dónde fue la primera vez. Te lo diré si me escuchas. ¿Conoces el valle de Luggelaw? Pues allí vivía antaño un hermitaño de *este* tamaño, y un viernes de juniojulio, tan dulce, fresca y ligera estaba que sólo se alimentaba de lo que la amamantaba, la muy Nance the Nixie et Nanon L'Escaut, y en el silencio, bajo los sicomoros, todos atentos, con unas curvas que no acababa de tentárselas, él hundió sus recién ungidas manos en toda la raya de su azafranado moño, desmelenándola y confortándola al abrigo de la cerrada ocuridad. Los arcoirisados velos de sus niñas cubrían afrodisíacamente sus esmaltados ojos, llevándolo a ponerse morado en el violado umbral de la virgianal violeta. No pudo él evitarlo y, olvidándose del monje que había en el hombre, la recorrió con sus labios, separó sus miembros y confió el suyo a sus delicados mimos. Pero anduvo ella tan lista que perdió el mundo de vista. Y tal trago dio al arqueársele el lomo que desde entonces va con pies de plomo. ¡Qué cara de cura! O qué cura más cara. ¿Y Livy qué? Anna Lívida Putabel la llamaron entonces. ¡Pero no ves que ya se la habían beneficiado dos chicos que aún iban con tanpalón de golf, Barefoot Burn y Walowme Wade, dos espaditas de la nobleza lugnaquillia, antes de que tuviese vello que esconder en sus privadas partes, ni pecho para tentar a los barqueros ni vulva donde acoger a los porteradores! ¡Y allá que de nuevo vuelve la leda, *Leider*!, nada satisfecha, tan frágil que no habría podido agruparse ante el más ligero de los jinetes, ni flirtear siquiera con la pluma de un cisne, a que la lamiese el can Conchiripa, achurrupeteando su pis, pura y simplemente, hasta el mismísimo pikipurrito, al arrullo de los pájaros y de la esquila. Pero es que antes que nada, lo peor de todo, es que la meandrosa Livy se había deslizado a mirar por una rendija del cuarto donde su nutricia Sally estaba tan profundamente dormida como ensoñada, andando en lo más hondo de la charca, alegrando con inocente júbilo su cuerpo, levantando las piernas con los pezones empitonados y mirándolos con asombro.

EL SUEÑO INTACTO

ANTHONY BURGESS

Si usted sale de Dublín en dirección oeste, manteniéndose al sur de Phoenix Park, llega hasta Chapelizod. El nombre significa "Capilla de Iseult", a quien los irlandeses conocen como Isoilde y los alemanes como Isolde –la heroína trágica de la ópera de Wagner–. Hay muy poco de romántico sobre la Chapelizod de nuestros días; si se quiere un mínimo de excitación, se deberá visitar las *pubs*, de las cuales la más interesante –la Bristol– es puramente ficcional. Alguien podrá identificarla con El Hombre Muerto, puesto que así era llamada porque los parroquianos solían salir de allí borrachos y ser arrollados por los carros. Es importante para nosotros porque su dueño es el héroe de *Finnegans Wake*. Un hombre de mediana edad, de procedencia escandinava y de ascendiente protestante, cuya mujer parece tener una gota de sangre rusa. El nombre de él es, tan lejos como podamos saberlo, Mr. Porter, adecuado para alguien que carga cajones de Guinness de la bodega. Es el padre de tres chicos: dos gemelos llamados Kevin y Jerry, y una linda muchacha llamada Isobel.

Mr. Porter y su familia están dormidos la mayor parte del libro. Ha ocurrido un agitado anochecer de sábado en el bar público, y el sueño se prolonga de alguna manera a sí mismo dentro de la paz de la mañana del domingo. Mr. Porter duerme pesadamente, y a nosotros no es permitido compartir su sueño. En éste, algunas de sus preocupaciones han sido llevadas a una dimensión fantástica: la principal es una obsesión compleja para lo que se espera de un hombre alarmado por el envejecimiento: su momento ha pasado y la nueva era pertenece a sus hijos, en particular a su favorito, Kevin; su mujer ya no lo atrae, y él se prepara para un último lance sexual, o aun para una renovación de su impulso sexual, con una mujer más joven. Todo esto es suficientemente inocente y no debería procurarle malos sueños, pero sucede que sus deseos están fijados en su propia hija. "Incesto" es una palabra terrible, incluso cuando no signifique otra cosa que un legítimo deseo de mantener el sexo en familia, y el sueño de Mr. Porter sólo admite la palabra disfrazada de "insecto". Durmiendo, Mr. Porter se convierte en una rara mezcla de hombre culpable, bestia y cosa reptante, y adquiere un nombre de sueño apropiado: Humphrey Chimpden Earwicker. Aquí tenemos la joroba de la culpa sexual que él carga sobre sus espaldas (él es un *portador* diferente ahora), una insinuación de simio (chimpancé), y algo más que una sugerencia de insecto. "Earwicker" está cerca de "pulga cortapicos", y esto, a través de las palabras francesas *perce-oreille*, puede irlandizarse en "Persse O'Reilly". Otra procupación del durmiente es el deseo de ser aceptado por los irlandeses como representante o líder político, pero permanece al tanto de la extranjería que su nombre de sueño tan claramente evidencia, y "Persse O'Reilly" es así sólo para la execración o la befa. En su sueño, H.C.E., como lo llamaremos desde ahora, trata de lograr que la historia entera devore la culpa por él. Sus iniciales están establecidas para la generalidad del hombre pecador, y pueden expandirse en slogans tales como "Aquí Vienen Todos" *(Here Comes Everybody)* e "Hijos Tenidos Dondequiera" *(Haveth Childers Everywhere)*. Después de todo, la culpa sexual presupone cierta vitalidad creativa, o procreativa, y la caída sólo sobreviene a aquellos que son capaces de tener una erección. La inextinguible vitalidad aparece en "nuestro Congrio Humano" *(our Human Conger Eel)* (a despecho del "abajo, protervos, abajo" del fabricante de pastelillos de congrio de *King Lear*); el erector de grandes estructuras aparece contemplado en "Castillo de Howth y Ambientaciones" *(Howth Castle and Environs)*. Desde el punto de vista del último soñador del sueño (el autor mismo), "H.C.E." posee una capacidad de desarrollo estructural: como fórmula química ($H_2 CE_3$) o como genuino vocablo (*"hec"* o *"ech"* o incluso *"Hecech"*) mantiene al héroe debajo del sueño y puede ser bordado como monograma: H.C.E.: su sueño. Pero H.C.E. ha sido sumido (tan profundo es su sueño) a un nivel onírico en el que se ha convertido en un ser colectivo que ensaya la culpa colectiva del hombre. El hombre cae, el hombre se levanta para así caer de nuevo; la secuencia de caídas y levantamientos seguirá hasta el Día del Juicio. El registro de este movimiento, expresado en la vida de los grandes hombres, se convierte en los sistemas que han creado, destrozado y vuelto a crear, destrozar y recrear; aquello a lo que llamamos historia.

De modo que lo que Joyce está haciendo es que su héroe reviva toda la historia en una sola noche de sueño. Esta historia no es la que aprendimos en el colegio, un tráfico cronológico de reyes y ministros y guerras y revoluciones, sino una manera especial de mirar la historia, menos como un desfile de hechos históricos que como una norma que busca explicar tales hechos. La norma deriva ligeramente del filósofo italiano Giovanni Battista Vico (1668-1744), quien escribió un libro llamado *La Scienza Nuova*, en el que la historia es presentada no como una línea recta sino como un proceso circular de recurrencias. Si dijéramos que *Finnegans Wake* está basado en ese libro, estaríamos en lo correcto, pero sólo en el sentido en que decimos del mismo autor que su *Ulises* está basado en *La Odisea* de Homero. *Ulysses* y *Finnegans Wake* son en primer término obras de ficción, y tanto Homero como Vico han sido incorporados para ayudar a contar el cuento. *Finnegans Wake* no es una interpretación de Vico, y Vico no es mucho más que una de las claves de las dificultades que ofrece *Finnegans Wake*. Lo que Joyce encontró en Vico es aquello que cada novelista necesita cuando está planeando un largo libro: un andamiaje, una estructura ósea (una médula).

La estructura de *Finnegans Wake* puede ser comentada con facilidad: la historia es un círculo dividido por dentro en cuatro arcos, y esos cuatro arcos proporcionarán al libro sus cuatro secciones. Cada arco o fase de la historia está caracterizado por una forma particular de gobierno. En un temprano estado de desarrollo, el hombre está involucrado con la adoración de los dioses. En la prehistoria mítica (fabulosa), los dioses hablan en truenos o se pronuncian en oráculos; la ceniza de los dioses desciende a la tierra para producir gigantes y héroes. En la, si bien primitiva, verdadera historia, la palabra divina es transmitida por los patriarcas y los profetas. Este es el estadio teocrático de la historia humana. Le sigue el estadio aristocrático, en el que los grandes hombres, padres de su comunidad, gobiernan a partir de su propia iniciativa, no necesariamente a la espera de una sanción divina para sus leyes. La tercera fase es democrática, y en ésta podemos observar una considerable degradación: nuestros demagogos son débiles parodias de la aristocracia y ciertamente menos que dioses. En este punto, según palabras de Yeats, "las cosas cayeron fuera/ y el centro no puede estrecharse": sufrimos la anarquía y nos atropellamos en el caos. Ha llegado el tiempo para aquello que Vico llama el *ricorso* o regreso. La divinidad habla en el golpe de mano de un trueno, volvemos a nosotros mismos y asumimos nuevamente la idolatría de nuestros dioses. Regresamos a la fase teocrática, y el círculo comienza nuevamente.

Esta es la técnica para observar la historia que Joyce le impuso al cerebro soñador de su tabernero de Chapelizod, y por una vez el lector quiere protestar ante tal inverosimilitud. La mente soñadora de H.C.E. puede rozar niveles arquetípicos, pero no es probable que enlace a Vico y la documentación histórica y fabulosa que necesitamos para ejemplificar la doctrina de los ciclos.

En efecto, H.C.E. es un tabernero ordinario. Pero Joyce sabe muy bien lo que está haciendo. El mismo cae obligadamente en un trance y sueña a su vez un astuto sueño que incluye a su héroe, un sueño que contiene también el conocimiento especial acerca del poco instruido roncador, otorgándole así el don de lenguas (ésta es historia universal y, por lo tanto, políglota) tanto como las tretas y la habilidad para explorar y exponer la Cábala o la página *Tunc* del *Manuscrito de Kells*. Llega aún más lejos: cuando H.C.E. y su mujer son despertados por el llanto de uno de los mellizos y, después de aquietar al niño, intentan tener relaciones, Joyce lleva a cabo todo el sueño por sí mismo. La calidad soñadora del libro no debe perderse, el sueño debe permanecer intacto.

Traducción: Luis Chitarroni

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Como agua para chocolate*, por Laura Esquivel (Mondadori, 15,90 pesos).	2	26
2	*La casa de los espíritus*, por Isabel Allende (Sudamericana, 15 pesos).	1	5
3	*Cuentos completos I,* por Julio Cortázar (Alfaguara, 29 pesos).	4	4
4	*Una cruel bendición*, por Danielle Steel (Grijalbo, 19,60 pesos). En el marco de tres historias paralelas, tres parejas deben enfrentar un mismo problema, el de la maternidad, en diferentes circunstancias.	9	2
5	*Acoso*, por Michael Crichton (Emecé, 19 pesos). Tom Sanders tiene un brillante futuro en la empresa de computación donde trabaja. Hasta que una ex amante se convierte en su jefa y, luego de una reunión a puertas cerradas, es acusado de acoso sexual. A partir de ahí comenzará una lucha desesperada por demostrar su inocencia.	8	2
6	*Los restos del día*, por Kazuo Ishiguro (Anagrama, 23,50 pesos). En los seis días de viaje que Stevens, mayordomo de Darlington Hall, emprende por el West Country, se van sucediendo las imágenes del pasado del protagonista: una vida dedicada a la dignidad del servir, perdida en la represión de los sentimientos, cerrada al mundo tambaleante de los años 30.	3	4
8	*La lista de Schindler*, por Thomas Keneally (Ediciones B, 10 pesos).	6	6
7	*Generación X*, por Douglas Coupland (Ediciones B, 15 pesos).	10	3
9	*El diamante de Jerusalem*, por Noah Gordon (Ediciones B, 15 pesos). Novela de aventuras protagonizada por un diamantista que debe recuperar un legendario diamante para el pueblo judío.	-	1
10	*La edad de la inocencia*, por Edith Wharton (Tusquets, 16 pesos).	5	12

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Breve historia de los argentinos*, por Félix Luna (Planeta, 18 pesos).	2	11
2	*Los más inteligentes chistes de gallegos*, por Pepe Muleiro (Planeta, 10 pesos).	1	15
3	*El intocable*, por Ricardo Cárpena y Claudio Jacquelin (Sudamericana). La historia de Lorenzo Miguel, uno de los pocos símbolos vivientes del poder tal como se construyó en las últimas décadas de la Argentina.	-	1
4	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay. (Urano, 11,80 pesos).	3	142
5	*Curas sanadores*, por Víctor Sueiro (Planeta, 15 pesos).	4	23
6	*Memorias*, por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, 15 pesos). Autobiografía del autor de *Dormir al sol* y *La invención de Morel* en la que recorre, a través de recuerdos como instantáneas, desde los años infantiles hasta cada una de sus obras, desde los amigos como Borges o Bianco hasta su problemática relación con el grupo Sur.	-	1
7	*Borges: una biografía*, por Horacio Salas (Planeta, 17 pesos).	9	6
8	*Arte de ensoñar*, por Carlos Castaneda (Emecé, 16 pesos). El autor explica cómo se puede entrar en uno de los mundos alternativos al que pertenecemos.	-	1
9	*El Grupo Sur*, por Oscar Hermes Villordo (Planeta, 17 pesos). Un homenaje a Victoria Ocampo y al mítico grupo que trabajó con ella entre 1931 y 1971, y que produjo la empresa cultural que más influyó en la difusión de la literatura en América latina.	6	2
10	*La llama doble*, por Octavio Paz (Seix Barral, 16 pesos).	5	7

Librerías consultadas: Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Gandhi, El Ateneo (Capital Federal), El Monje (Quilmes), Fray-Mocho (Mar del Plata), Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica, Laborde (Rosario), Rayuela (Córdoba), Feria del Libro (Tucumán). *Nota:* Para esta lista no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

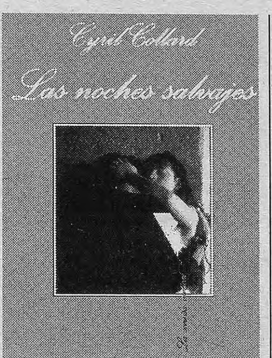
Kazuo Ishiguro: **Los restos del día** (Anagrama). Una voz poderosa, la del mayordomo Stevens, recorre en un involuntario ejercicio de memoria la Inglaterra de los años 30 reducida a escala en la mansión de lord Darlington, el antiguo amo. La ceguera pública con su correlato en la privada de Stevens, la dignidad confundida con el decoro de los sentimientos, la Europa de entreguerras y una peculiar historia de amor integran esta gran novela que mereció el Booker Prize y fue filmada por James Ivory.
Judith M. Kass: **Todas las películas de Montgomery Clift** (Paidós). El inolvidable actor dirigido por Hitchcock, Huston, Kazan y Manckiewicz, cuya sola presencia lograba buenas actuaciones de Elizabeth Taylor, en una biografía exhaustiva que incluye sus actuaciones completas, en cine y teatro.

Carnets///

FICCION

Un testimonio duro

LAS NOCHES SALVAJES, por Cyril Collard. Tusquets, colección La sonrisa vertical, 1994, 260 páginas.



Como a Jean Genet, le gustaban los jóvenes árabes. Pero a diferencia de él no era tan capaz de comprometerse con sus revoluciones. Noches salvajes sí. Compromiso, poco y nada. Diario autobiográfico y novelado del fallecido Cyril Collard, *Las noches salvajes,* fue escrito precisamente por aquellos días cuando se moría Genet, mediados de los ochenta, y es uno de los referentes obvios del joven escritor y cineasta muerto a causa del sida en 1993. Sin embargo, Collard rechaza explícitamente el sentido "sagrado" de la homosexualidad y la misión política tan arraigadas en Genet.

Lo primero que se supo entre nosotros acerca de esta obra fue que su autor había fallecido pocos días antes de que la Academia de Cine de Francia le otorgara un César a su película homónima. Poco después se pudo ver el film y ahora llega el libro. Obra terminada.

Hace ya más tiempo que se conocen por aquí los últimos libros de Hervé Guibert, otro escritor francés de la misma generación ligado al HIV; como *Al amigo que no me salvó la vida* o *El protocolo compasivo.* Estos son, efectivamente; los libros de la lucha del hombre contra el virus. Textos donde la escritura se satura de medicina y la mirada del observador se congela sobre los personajes y sus padecimientos con el microscopio de un naturalismo de avanzada. Collard toma el tema por otro lado. Guibert avanza progresivamente a la parálisis, es un viaje terminal. Collard despliega lo que por allí se denomina "la moral del movimiento": "Una necesidad de novedades tal que no estaba disponible para nada más". Esta es quizá la definición más ajustada de lo que es una "noche salvaje": no dejar de moverse. Sexo y acción. Poses y madrugadas antes y después del diagnóstico.

¿Novela del sida? En parte. Es innegable que la sombra del virus tiñe los vínculos, sobre todo los del romance central. Bien podría decirse que es más un libro sobre la seropositividad que sobre el sida. A Collard la enfermedad no le fascina intelectualmente y el AZT sólo aparece en las páginas finales. Pero esa movilidad tiene además una resolución claramente narrativa, basada en una historia de amor imposible. Laura, de dieciocho años y conscientes de las preferencias sexuales del narrador, se enamora perdidamente de él, algo que provoca triángulos varios y escenas de loca pasión. No faltarán maniobras que de un lado y otro del romance juegan con la posibilidad del contagio y un discurso desquiciado por el deseo. De hecho, la gran producción ficcional de este relato es una heroína perdida en el ambiente homosexual.

También, en parte, es una novela del reviente, un cierto testimonio del papel del sexo y la droga en una época, como lo fue *Menos que cero* de Easton Ellis, pero no al extremo de justificar frases de solapa como que Collard "conduce al lector hacia los infiernos en los que vive buena parte de la juventud de hoy". No parece salir de estas páginas ninguna apreciación moral sobre lo que sucede.

No hay arrepentimiento por las conductas sexuales sino un deseo sin retorno. El paisaje no es ningún infierno, ningún paraíso: es una realidad urbana con cruces sociales, nomadismo y alta conflictividad con los inmigrantes. Ese es el escenario para una novela documental, anestésica por su estilo (emparentado con el minimalismo) y con un lenguaje que se resuelve siempre en imágenes poéticas. Del lector no parecen exigirse ni gestos diabólicos ni compasivos. Sólo se lo invita a una lectura dura, por cierto.

CLAUDIO ZEIGER

ENSAYO

Cruda realidad

CREPUSCULO EN LA HABANA, por Nardo Zalko. Catálogos, 1993, 166 páginas.

El argentino Nardo Zalko, ex corresponsal del semanario *Marcha* en Israel y Francia y actual editor en el Servicio Latinoamericano de la Agencia France-Presse en París, eligió la estructura de diario de viaje para marcar sus observaciones con respecto a Cuba. El intento por reflejar la realidad cubana tropieza, una y otra vez, con un lenguaje cargado de metáforas (ballena de metal por avión; capital de la isla del tesoro por La Habana; el sol que se descarga como un martillazo por amanecer).

Son justamente esas metáforas las que interrumpen las verdaderas intenciones de *Crepúsculo en La Habana*: mostrar, lo más crudamente posible, las desilusiones del pueblo cubano ante el fallido intento de continuar el camino revolucionario emprendido por el gobierno de Fidel Castro.

LANZALLAMAS

El sexo al alcance de todos

Todo lo que usted quería saber sobre el sexo y no encontraba a quién preguntarle, desde el miércoles 4 de mayo y gracias a un esfuerzo de **Página/12**, en colaboración con *El País* de Madrid, lo podrá ir averiguando semanalmente en *El libro de la sexualidad*. Veintidós fascículos coleccionables –y encuadernables– que explican los más intrincados avatares de la sexualidad humana, enfocados desde una perspectiva que prioriza la información y la influencia de los factores sociales y culturales en el desarrollo de la sexualidad. Y que a la vez desmitifica algunos apotegmas del sexo, como aquel que sugiere que la virilidad depende del tamaño del pene, atributo que esta enciclopedia se encarga de refutar: "Ni el tamaño es relevante en la sexualidad, ni se corresponde con ningún signo de virilidad", se asegura. Otro tanto ocurre con la anatemizada masturbación, considerada aquí como "una actividad sexual genuina" o la reivindicación que hace de la menospreciada capacidad orgásmica femenina que, se ha terminado por descubrir, resulta mayor que la del sexo opuesto. La serie trata también temas como el placer, la identidad sexual, el desarrollo y la orientación de la sexualidad, la anticoncepción, los trastornos, la psicobiología del amor, los vínculos entre sexualidad y sensualidad, la respuesta sexual, los goces diferentes y hasta los amores especiales.

Dirigida por los doctores Elena Ochoa y Carmelo Vázquez, profesores titulares de Psicopatología de la Universidad Complutense de Madrid, y adaptada para la Argentina por la periodista Claudia Selser, cada fascículo incluye textos de prestigiosos especialistas de todo el mundo, a los que en esta versión se agregará lo más granado del pensamiento local en la materia. Eva Giberti, Fernando Ulloa, Ana María Shúa, Juan Carlos Kutnezoff, María Luisa Lerer, Alicia Fernández y varios investigadores del CEDES y el CENED serán algunos de los habituales colaboradores de *El libro de la sexualidad*, versión argentina. "La idea es ofrecer investigaciones serias de temas poco desarrollados como la situación en Argentina de, por ejemplo, los cambios en las costumbres sexuales, las tasas de fecundidad, las relaciones entre los jóvenes, el sida, el movimiento gay", apunta Selser, autora de varios de esos informes que a lo largo de veintidós semanas pondrán el sexo definitivamente al alcance de todos.

Además de "los diez mandamientos de la sexualidad" que vienen en el primero de estos fascículos y que, a manera de los de Moisés, recuerdan a los usuarios que en determinados momentos hay que respetar "la palabra no" o que la contracepción "es una responsabilidad compartida" y que al compañero/a sexual hay que tratarlo con los mismos miramientos que "te gustaría que tuviera contigo", en la contratapa de cada uno de ellos hay una sección fija, "Sabía usted que...", consistente en píldoras que conjugan gracia con información y que permiten enterarse de que la mamá del Marqués de Sade fue una monja, que el sillón de parto era parte del ajuar de las holandesas o que, según los científicos, "cada beso apasionado consume hasta doce calorías".

Psiquiatra y profesora universitaria, la doctora Elena Ochoa –quien entre otras verdades suele comparar al machismo con la Inquisición– es uno de los personajes más populares de España. Joven, bonita y por sobre todo fresca, la doctora conduce por Televisión Española un exitoso programa, "Hablemos de sexo", del que aquí se pudieron conocer algunos bloques que el periodista Rolando Hanglin transmitía en la emisión que, con el mismo nombre, condujo hace dos años por ATC. Su éxito radica en que ha sido capaz de analizar seriamente un tema harto banalizado como el de la sexualidad, utilizando una fórmula que no puede ser más simple y que consiste en eliminar de su discurso toda traza de interpretación psicológica. Como declaró en una entrevista, "hablar de sexo debe ser una cosa absolutamente normal, como hablar de geografía, historia o cualquier otra relación humana".

SYLVINA WALGER

ENSAYO

Sin sobresaltos

SEMIOTICA DE LOS MEDIOS MASIVOS, por Oscar Steimberg, Atuel, 1993, 160 páginas.

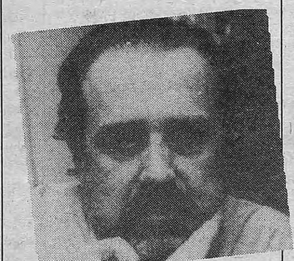
Los estudios semióticos tuvieron su mayor auge en los años sesenta; en nuestro país, dicho auge marca uno de sus momentos claves en la creación de la Asociación Argentina de Semiótica en octubre de 1970. En esa instancia, así como en la realización del Primer Simposio de Semiología en ese mismo año, o en la aparición de la revista *Lenguajes* cuatro años más tarde, hay que inscribir –junto con Eliseo Verón, Oscar Traversa o Juan Carlos Indart– a Oscar Steimberg.

Steimberg siguió desarrollando diferentes análisis desde la perspectiva semiótica, fundamentalmente en ámbitos académicos. Varios de esos trabajos se recogen ahora en *Semiótica de los medios masivos*. Este libro es, a su vez, una segunda versión del que, con el mismo título pero con una menor difusión, se editara en 1991.

El objetivo fundamental de Steimberg a lo largo de este trabajo es considerar de qué manera se produce la transposición de diferentes géneros a los medios masivos de comunicación. Para ello desarrolla en los dos primeros capítulos un planteo netamente teórico: en el primero recorre sumariamente los lineamientos básicos de la semiótica; en el segundo presenta distintas concepciones sobre los géneros y establece sus similitudes y sus diferencias con respecto al estilo.

En ambos casos, el enfoque apunta más a un resumen descriptivo y rápido que a un análisis basado en el sentido crítico y en la minuciosidad. Una definición que aporta el propio Steimberg –"un recordatorio de superficie", dice en un momento dado– bien puede dar cuenta de esos dos capítulos iniciales.

El libro se completa con otros dos tramos, definidos por Oscar Traversa en el prólogo como "el riesgo del cotejo empírico". En el primero se trata la relación entre la literatura y los medios masivos, con un apéndice dedicado a una serie televisiva española sobre el Quijote. Finalmente, Steinberg trabaja la transposición a los medios de un género como la adivinanza, y cierra *Semiótica de los medios masivos* con un informe sobre una encuesta realizada en Lomas de Zamora sobre los programas de entretenimientos en la televisión.



Aun cuando esta segunda mitad del libro es comprensiblemente más amena y accesible que la primera, mantiene la característica de ser básicamente una descripción prolija y sumaria, sin grandes originalidades en las hipótesis iniciales o finales. Los trabajos de campo confirman e ilustran los planteos teóricos precedentes, pero son, como ellos, más una descripción sin sobresaltos que una toma de posición polémica o fuertemente innovadora.

Esto hace de *Semiótica de los medios masivos* un libro valioso para la consulta general, a modo de manual. Sin embargo, el tema de los medios masivos y su relación con otras manifestaciones culturales permite, y quizá pueda decirse que a esta altura del debate ya exige, una lectura más crítica, más polémica, más arriesgada.

MARTIN KOHAN

FICCION

Intriga con gusto

I DE INOCENTE, por Sue Grafton. Tusquets, 1993, 324 páginas.

Ya hace más de diez años que la norteamericana Sue Grafton descubrió que ficcionalizar un asesinato era una forma más rentable y más femenina de liquidar a su marido. Con toda la bronca acumulada durante su proceso de divorcio escribió las primeras sesenta y cinco páginas de *A de adulterio*, sobrándole energía para buscar editor, terminar la novela e idear un abecedario del crimen, veintiséis novelas policiales, una para cada letra del alfabeto.

I de inocente, la última de la serie traducida por Tusquets, se agrega a *A de adulterio, B de bestia, C de cadáver, D de deuda, E de evidencia, F de fugitivo, G de guardaespaldas* y *H de homicidio*.

En todas ellas, el detective sigue siendo el personaje central, aunque ha perdido su condición de superhombre, no sólo por tratarse de una mujer, Kinsey Millhone, sino también por su modo auténtico de verse con el mundo.

Investigadora privada, licenciada por el estado de California, divorciada dos veces y sin hijos, se encuentra al comienzo de *I de inocente*, sin oficina y sin trabajo. "El despido es lo peor que hay, y puede compararse con la infidelidad por los despiadados efectos que produce. El amor propio se resiente y nuestra imagen revienta como un neumático pinchado", dirá Kinsey, y son situaciones como ésta en las que la pluma de Grafton confiere a la visión de su personaje una agudeza difícil de esquivar.

Solucionado su problema y espacio laborales, la aparición de un nuevo cliente la pone rápidamente en acción, "estimulada hasta extremos inimaginables por la perspectiva de volver a cobrar". Aparece así en escena el caso de la difunta Isabelle Barney, asesinada seis años atrás. Ha habido un juicio y el principal sospechoso, el esposo de la víctima, ha sido declarado inocente. No conforme con el veredicto, el ex esposo de la víctima quiere atraparlo por el lado civil. A Kinsey se le encarga reunir la información necesaria para este nuevo juicio, continuando con el trabajo de otro detective, muerto sorpresivamente de un ataque de corazón.

Por el lado de la escritora, esta misión pensada para su detective le permite trabajar en la novela una de sus mayores preocupaciones profesionales: la de no cometer errores. Al igual que Grafton, Kinsey Millhone sabe que "que una investigación se haga bien depende hasta cierto punto de la seriedad con que se administran los datos. Sin una documentación detallada se puede hacer el ridículo en el estrado de los testigos". En *I de inocente*, obsesionada por lo verosímil, avanza a tientas en su búsqueda de pruebas, y sus descubrimientos y vacilaciones modifican de capítulo a capítulo el sentido general de la intriga, produciendo un efectivo sentimiento de espera y la renuncia placentera del lector a prever.

Con Kinsey nunca se sabe. Ante su mirada y descripción neutral uno queda perfectamente desarmado y así siempre gana con la sorpresa. No juzga, no saca conclusiones apresuradas, se toma tiempo para mantener sabrosos diálogos con sus entrevistados; disfruta, en fin, y los lectores con ella, de su trabajo.

GABRIELA LEONARD

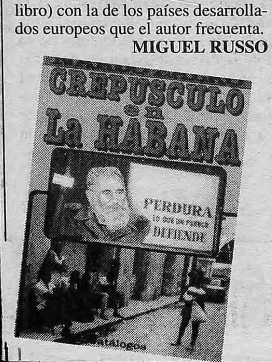
Nardo Zalko llegó a La Habana, según su libro, más de treinta años después del estallido popular que acabara con la dictadura de Fulgencio Batista en 1959. Recorrió esa ciudad donde enormes carteles con las caras de Camilo Cienfuegos, Che Guevara y Fidel Castro proponen "lo mejor que tenemos es la juventud" y "perdura lo que un pueblo defiende", pero sus precisiones varían con las de los líderes de la Revolución.

Si lo mejor es la juventud, Zalko descubre el velo de la consigna para mostrar una infinita gama de señoritas (negras, blancas y mulatas) todas menores de veinticinco años, hermosas, siempre a punto de romper las costuras de sus escasas ropas debido a la turgencia y exuberancia de los cuerpos monumentales. En el plano masculino, la mayoría de los jóvenes cubanos aparecen como insistentes mangadores de cigarrillos y dólares ("No tenemos plata y no se consigue tabaco", dicen constantemente).

Si sobrevive lo que se defiende, *Crepúsculo en La Habana* narra un paisaje de edificios destruidos y enormes montículos de basura que bordean museos donde se exhiben pocas cosas.

Desde la página 71 hasta la 79, la transcripción textual de una exaltada arenga televisiva de Fidel ante una multitud de estudiantes no hace otra cosa que marcar las notables diferencias entre el discurso oficial y las humillaciones, dolores y plagas por las que atraviesa su pueblo. Quizá las apreciaciones de Zalko sean ciertas pero es, por lo menos, injusto comparar esa realidad (como se hace en el libro) con la de los países desarrollados europeos que el autor frecuenta.

MIGUEL RUSSO



FIN DE SEMANA

ODIO EN EL DIVAN. La editorial ACME Agalma lanzó el tercer título de su colección relacionada con distintos aspectos psicoanalíticos. *Hermano Animal*, de Paul Roazen. Este riguroso investigador de la historia del pensamiento psicoanalítico, demostrando la incidencia de esta disciplina en la filosofía contemporánea, se convirtió en uno de los más importantes historiadores de Sigmund Freud y de los primeros analistas del Círculo de Viena. En esta oportunidad Roazen (profesor de Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad de York, en Toronto, Canadá) bucea en la historia del discípulo de Freud Víctor Tausk. *Hermano Animal* describe la evolución del olvidado Tausk y fija su punto de atención en la pelea de éste con su maestro. El desenlace de esa relación fue el suicidio de Tausk que, según Roazen trata de demostrar en las 284 páginas de su estudio, no fue totalmente ajeno a la responsabilidad de Freud. Anna, la hija de Sigmund, le había encargado a Ernest Jones que escribiera una biografía de su padre. Con miles de documentos y el apoyo de la familia Freud, Jones fue armando ese rompecabezas a la vez que guardaba celosamente (con la complicidad de Anna) todo lo referente a la relación Freud-Tausk. Cuando murió Jones, los borradores fueron archivados en un sótano del Instituto de Psicoanálisis de Londres y olvidados hasta que Roazen (en 1965) los encontró. Allí pudo comprobar lo avanzado de las investigaciones de Tausk, la poco clara relación de Lou Andreas-Salomé con los dos analistas y la incomodidad de Freud ante las brillantes ideas de su aventajado discípulo.

PENSAR EN ESPAÑOL. La editorial Ariel, en su colección "Ensayo", publicó este mes una recopilación de artículos del filósofo, ensayista, narrador (finalista del Premio Planeta España 1993), dramaturgo y polemista español Fernando Savater. Se trata de *Sin contemplaciones*, una suerte de defensa ética y moral que se sitúa en tres planos. El primero, teórico, patentiza sus orígenes en los modelos provenientes de la Ilustración. El segundo, polémico, desarticula (debate ideológico mediante) las afirmaciones esbozadas en la primera parte. El tercero, de gozo, marca la posición de agradecimiento y admiración hacia ilustres y no tanto de las letras y el pensamiento. Como el propio Savater dice, "este no es un libro de filosofía", sino el modo ideal de aventurar estructuras y desfacer entuertos. Una línea del saber que, según la gran mayoría de pensadores contemporáneos, es la continuidad de la comenzada por Ortega y Gasset y seguida por Julián Marías.

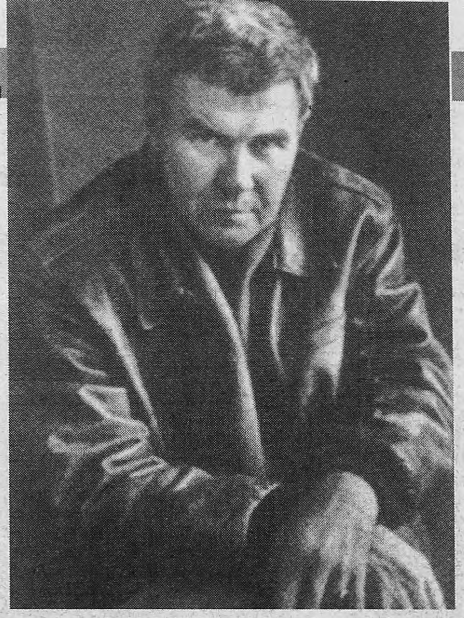
EL AMANTE DE TODO. La editorial española Olañeta lanza la imperdible colección "El Cuerno de la Abundancia", una larga y espléndida lista de libros de alimentos, bebidas y curiosidades. Estos materiales (divididos en dos series: Mayor y Menor) hicieron las delicias de los compradores de la Feria del Libro, que se detenían ante las mesas abarrotadas de manjares y elixires impresos y encuadernados. Bajo el sugestivo título común *El libro del amante...*, los presumibles lectores abrían maravillados los ojitos ante la variación de los gustos: del café, del chocolate, del té, del whisky, del pan, del perfume, de la cerveza, de la miel, de las legumbres, de la manzana, del curry, de las frutas exóticas, del ajo, del huevo, del desayuno, de las especias, de la mostaza o del pimiento. Siguiendo un plan estricto, todos los libros de esta colección (con una encuadernación impecable que llena de envidia a los editores nacionales) atrapan al amante de lo que sea con historias de la historia del elemento amado.

MARTHA REBOGLIO

ANTE EL ESTRENO DE "SHORT CUTS", DE ROBERT ALTMAN,

UN RECUERDO DEL CUENTISTA RAYMOND CARVER

EL ESCRITOR DE LAS VIDAS COMUNES



TESS GALLAGHER

El hombre alto y encorvado que se acercó al atril en Dallas, Texas, en noviembre de 1977, para leer algunos de sus cuentos, parecía tan tímido y visiblemente estremecido por encontrarse ante la pequeña audiencia de otros escritores que, en principio, quise rescatarlo, abalanzarme sobre él y decirle: "No tenés que hacer esto, sabés".

Pero de inmediato me perdí en un mundo de azares, de pérdidas comunes y corrientes, con consecuencias. Los personajes y las escenas que surgían vacilantes de la voz suave y modesta del hombre parecían sacados de mi propia vida y de las vidas de trabajadores como mis padres. Los relatos del hablante eran conmovedoramente reales, aunque también iban mucho más allá de lo meramente "realista". Este escritor, Raymond Carver, se las había arreglado quién sabe cómo para escribir de un modo multidimensional que combinaba la fábula con esa película evasiva conocida como "lo real" para producir una entidad completamente nueva. En su voz no había ni un mínimo trazo de ironía y las oraciones centellaban en el aire como si hubieran caído desde alguna montaña, guiadas por el espíritu genial y retraído que teníamos ante nosotros.

No lo supe entonces, pero ése era el hombre cuyo trabajo y cuya vida iban a acompañar inseparablemente los míos en una camaradería y un matrimonio que por los siguientes once años iban a cambiar las existencias de ambos para terminar únicamente a causa de su muerte demasiado temprana, a los cincuenta años, el 2 de agosto de 1988, a causa del cáncer de pulmón.

El impacto de los cuentos de Carver en la narrativa norteamericana puede compararse con el de la teoría de la relatividad de Einstein en la ciencia. No podemos comprender cómo sucedió, pero cambiaron la manera de mirar las vidas de la gente trabajadora. Finalmente se les otorgó alguna dignidad. Su sufrimiento se convirtió en algo palpable emocionalmente, ya que Carver fue ante todo un poeta. Mientras que estos relatos parecen estar escritos en esa prosa aparentemente accesible de los diarios, son, al mismo tiempo, instrumentos de extrema precisión. Los cuentos terminan con lo que un crítico llamó "epifanías negativas". Es decir –sobre todo en sus primeros relatos– que nuestros deseos de redención se frustran. La vida puede aparecer tan dura y frustrante como es. Los dilemas de los personajes podrían sintetizarse bien en la expresión del gordo protagonista de "Gordo": "No", dice. "Si pudiéramos elegir, no. Pero no podemos elegir." Esa línea parece contener la desolación de *La metamorfosis* de Kafka, y es el símbolo de una verdad mayor expresada en toda la obra de Carver, que casi nunca hay opción. Muchas vidas están sencillamente entrampadas y tienen que seguirse en los fantasmas de los sueños. Ciertamente, la visión primera de su escritura se forjó a fines de los años cincuenta y durante los sesenta. El se hizo adulto en un país que aún creía en el sueño norteamericano, en que los valores tradicionales de progreso y de lucha individual iban a prevalecer. La gente inducidamente esperaba que el trabajo duro y la perseverancia ganaran al fin, permitieran que los norteamericanos se compraran una casa y mandaran a sus chicos a la universidad, que mejoraran sus circunstancias.

Durante los años setenta y los ochenta este sueño fue reemplazado por el descubrimiento de que el trabajo duro sólo garantizaba que la gente integrara la masa de trabajadores pobres, herederos sin derechos de un país que cada vez más se rendía al materialismo de la bancarrota espiritual. Carver se las arregló para volver de una fresca credibilidad la desarticulación de esas vidas, sin violar las condiciones o la lengua de esos protagonistas. No impone teorías intelectualosas ni la superioridad de la ironía.

La prosa tensa y pulida de Carver tiene también el refinamiento de un diamante cortador. Con escalofriante precisión describe las vidas de hombres entre trabajos en la espera de un cambio que quizá no llegue nunca, de mujeres que sienten la soledad de estar con hombres que las tratan como extensiones de sus propias necesidades inconsolables. En sus últimos libros Carver amplió el campo de sus representaciones y permitió algunos destellos de esperanza en el desenlace de sus relatos, pero sin sentirse en la obligación de ofrecer respuestas que simplemente no pertenecían a la vida de los personajes.

Quizás no haya aún otro escritor norteamericano que pueda mantenerse compasivo al registrar tan impávidamente las distorsiones del corazón y el alma que afectan las vidas de nuestros contemporáneos. No es sorprendente que a su muerte el *London Times* lo llamara "el Chéjov de Estados Unidos".

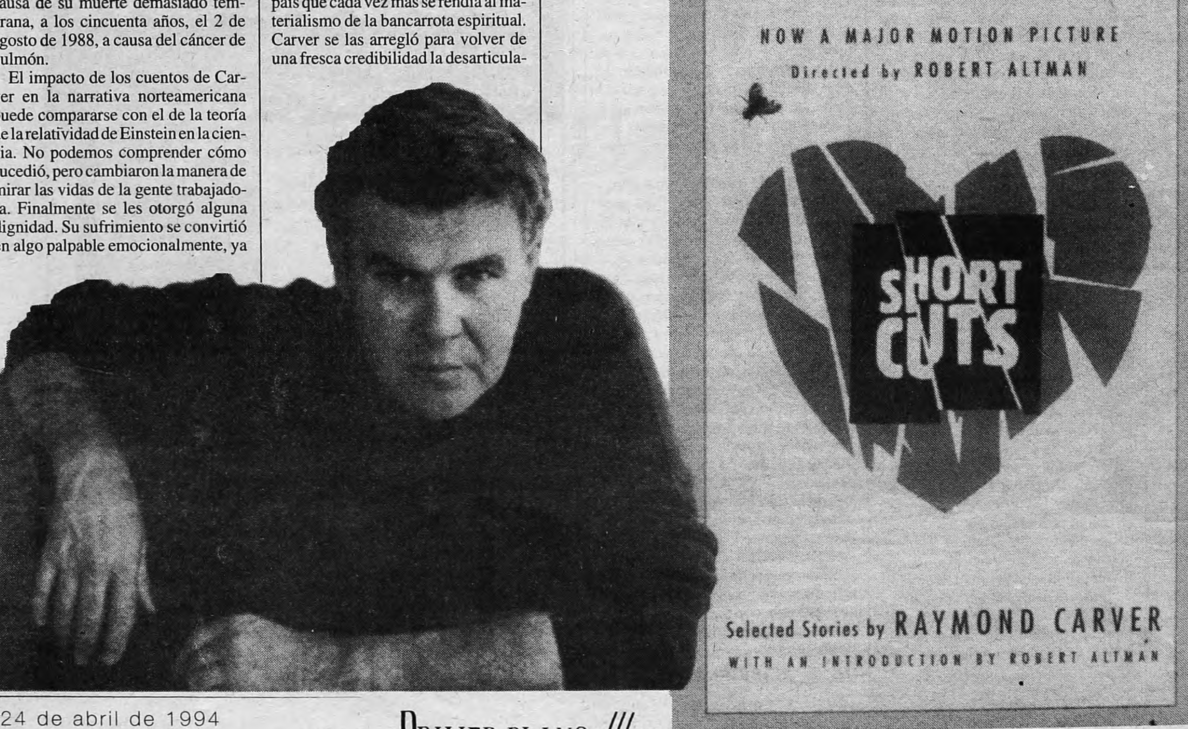
He visto que los críticos y periodistas, tanto en vida como después de la muerte de Raymond Carver, trataron de etiquetar su trabajo con calificaciones de apariencia ingeniosa –"minimalismo", "realismo sucio", "rústico chic"– como si esos términos pudieran restringir y caracterizar su estilo y sus contenidos. Pero la obra en sí rechaza aún todas esas etiquetas. Su misterio permanece intacto. Quizá ésa es una de las características que definen a un gran escritor. Creo que sí. No importa qué se diga, el misterio permanece intacto.

Una de las cosas que los críticos comenzaron a descubrir es que Raymond Carver no quedó meramente pegado a su primer estilo escueto de tratamiento de los personajes. A medida que se desarrollaba su arte empezó a ampliar las caracterizaciones y a agregarles complejidad a sus desenlaces y sus voces, por ejemplo en historias como "Catedral", "Intimidad" y "Caballos en la niebla". Otro elemento que también está presente en sus obras tardías es el sentido del humor de Carver. En su última lectura pública, cuando leyó "Elefante" en una pequeña librería de Seattle llena de público, había tantas risas que tuvo que detenerse una y otra vez, levantando la vista cada tanto con una tímida sonrisa en su cara, tratando de ocultar su propio regocijo para poder terminar el cuento. Pero también le resultaba ya difícil respirar bien, y tomaba energía del entusiasmo de los presentes.

Raymond Carver es un escritor que puede ser leído y vuelto a leer, en voz alta o en silencio, por el simple placer del relato o por el rico tejido oculto de lo que él a propósito dejó afuera. Su labor con el cuento revivió el género y le dio una aceptación cuyo eco hoy se escucha a lo ancho del mundo.

Traducción: Gabriela Esquivada

Con el título de "Ciudad de ángeles" se estrenará proximamente la última película de Robert Altman, "Short Cuts", basada en nueve cuentos y un poema de Raymond Carver. Entre la ola de evocaciones del escritor norteamericano acaba de publicarse "Remembering Ray" ("Ray en el recuerdo"), una biografía colectiva del autor de "Catedral", "De qué hablamos cuando hablamos de amor" y "¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?". William Stull y Maureen Carroll reconstruyeron los años literarios de Carver con más de cuarenta testimonios, entre ellos los de escritores como Tobias Wolff o Joyce Carol Oates y los que aquí se reproducen: el de la poeta y viuda de Carver, Tess Gallagher, y del discípulo y novelista Jay McInerney.



EL AUTOR DE "A MEDIA LUZ" EVOCA A UN CARVER MAESTRO

Tim Robbins y Madeleine Stowe, en una escena de "Ciudad de ángeles"

EL MENTOR

JAY McINERNEY

Tiempo después de su muerte, la imagen recurrente que asocio con Raymond Carver es la de gente inclinándose hacia él, concentradísima en el acto de escucharlo. El murmuraba. T.S. Eliot describió una vez a Ezra Pound, en tanto mentor, como "un hombre que trata de comunicarle a una persona muy sorda que la casa en la que se encuentra se incendia". Raymond Carver era exactamente lo opuesto. El humo podría haber llenado el cuarto y las llamas podrían haberse extendido por toda la alfombra antes de que Carver preguntara siquiera: "¿No hace un poquito de, hmm, calor, quizá?" Nunca insistente, rara vez asertivo, era un maestro excepcional.

Encontrar la ficción de Carver al comienzo de los años setenta fue una experiencia transformadora para muchos escritores de mi generación, una experiencia quizá comparable con el descubrimiento de Hemingway en los veinte. En realidad, el lenguaje de Carver era inequívocamente similar al de Hemingway: la simplicidad, la claridad, las repeticiones, los ritmos casi coloquiales, la precisión de los retratos físicos. Pero Carver prescindió del romanticismo egoísta que hizo del lenguaje de Hemingway un modelo tan difícil para otros escritores en la segunda mitad de este siglo. Los cafés y las pensiones y los campos de batalla de Europa fueron reemplazados por estacionamientos de trailers y monoblocks; los oficios glamorosos, por trabajos sin futuro. Las truchas, en las aguas de Carver, eran aptas sólo para la mutación por contaminantes. El buen *vin du pays* fue reemplazado por ginebra barata; el trago romántico, por la ocupación tediosa del alcoholismo *full-time*. Algunos críticos encontraron deprimente su obra por esas razones. Para muchos jóvenes escritores, fue terriblemente liberador.

Un aspecto de lo que Carver parecía decirnos era que se podía construir literatura a partir de la estricta observación de la vida real, tal como es, aun si consiste en un frasco de ketchup sobre la mesa mientras el televisor zumba. Lo cual era novedoso en un tiempo en que la metaficción académica era el modelo imperante. Su ejemplo revitalizó el realismo y el género del cuento corto al mismo tiempo.

Tras haber sucumbido al hechizo de *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, libro que habría comprado hasta por el título, tuve años más tarde la suerte de encontrar a Carver y de convertirme en su alumno en la Universidad de Syracuse a comienzos de los años ochenta. Aunque, a pesar de la existencia de varios miles de programas de escritura creativa a lo ancho de los Estados Unidos, es probable que no se pueda responder satisfactoriamente si se puede enseñar a escribir literatura o no.

Carver mismo fue un producto de ese nuevo sistema: estudió escritura creativa en el Taller de Escritores de la Universidad de Iowa en Standford, y luego se ganó la vida enseñando. Lo hacía por necesidad, pero se sentía incómodo en ese rol. Lo hacía como medio de vida, porque era un trabajo mejor que otros que había tenido: en un aserradero, en un hospital, en una estación de servicio, como portero, como cadete, como editor de textos. Aunque apreciaba su empleo, no podía terminar de entender por qué podía creerse que alguien con la capacidad de escribir debía también poder enseñar a escribir. Y era muy tímido. La idea de enfrentar a los alumnos siempre lo ponía nervioso. Los días que tenía que dar clases estaba invariablemente agitado, como un estudiante ante un examen final.

Como muchos escritores residentes en universidades, Ray tenía que enseñar además literatura algunas veces. Uno de los cursos que dio se llamaba Forma y teoría del cuento corto. Su metodología en esas clases era elegir un libro de relatos de su gusto cada semana, incluidos autores contemporáneos y del siglo diecinueve, en inglés y traducidos. Leíamos los libros y los discutíamos durante dos horas. Flannery O'Connor, Chéjov, Ann Beattie, Maupassant, Frank O'Connor, John Cheever, Mary Robison, Turguenev, y más Chéjov. Le encantaban los rusos del siglo diecinueve. Las clases empezaban con Ray diciendo algo así como "Y bien, muchachos, ¿quéles pareció Eudora Welty?" Prefería escuchar a monologar, pero leía sus párrafos preferidos, hablaba de lo que más le gustaba de cada libro. Trabajaba con lo específico, no se alejaba del texto, y en algún momento su nerviosismo se disipaba al hablar de la literatura que lo conmovía.

Como maestro de escritura creativa, Carver no consideraba que su trabajo consistiera en desalentar. Decía que ya bastante desalentador era tratar de ser un escritor, y claramente hablaba a partir de su experiencia. La crítica, como la ficción, era para Ray un acto de empatía, un intento de ponerse en los zapatos del otro. No podía entender a los que escribían críticas negativas, y una vez me increpó por hacerlo. Creía que la narrativa y la poesía eran empresas fraternales.

Un día, cuando me quejé de que había sido demasiado blando con un estudiante que, en mi opinión, producía horribles textos, me contó una historia: poco tiempo antes había sido jurado de un premio literario muy prestigioso. La ganadora por unanimidad, cuya obra desde entonces no hizo más que acaparar elogios, resultó ser una antigua alumna suya, probablemente la peor y menos promisoria que había tenido en veinte años. "¿Qué habría pasado si la hubiera desalentado?", me preguntó.

John Gardner, el novelista, fue el primer profesor de escritura de Ray. Se conocieron en los años cincuenta en el Chico State College de California. Ray solía decir que durante toda su vida de escritor sentía a Gardner mirándolo por encima del hombro mientras trabajaba, aprobando o desaprobando palabras, frases, estrategias narrativas. Solía decir que un buen maestro de escritura es algo así como una conciencia literaria, una voz cariñosamente crítica al oído. Sé lo que quería decir. Yo tengo la mía, una que murmura.

Conocí a Carver cerca del comienzo de lo que él llamaba su "segunda vida", después de que dejara de beber. Escuché historias del antiguo Ray, el malo, historias que él contaba con gusto. Cuando lo conocí pensé que los escritores eran locos iluminados que bebían en exceso y manejaban a toda velocidad y desparramaban páginas brillantes a lo largo de sus trayectorias autodestructivas. Quizás en algún momento él fue así. En su ensayo "Fuegos" escribió: "Pienso que los escritores son gente que no se pasa los sábados en el laverrap". ¿Podría Hemingway haber encontrado la muerte lavando la ropa? No, pero quizá sí William Carlos Williams. Lo mismo, el amadísimo Chéjov de Carver. En sus clases y en sus textos, Carver de algún modo revelaba la alentadora noticia de que existían lavanderías en el reino de las letras.

No es que por entonces Ray pasara mucho tiempo en el laverrap, ya que la vida le había empezado a sonreír cerca del final de una manera que él parecía agradecer constantemente. Pero escuchar el tecleo de la máquina de escribir de uno de los maestros de la prosa norteamericana mientras en la calle un vecino barría las hojas secas y unos chicos jugaban con un frisbee y un perro seguía con su vida de perro fue una lección inolvidable para mí. Cualesquiera sean los oscuros misterios que se esconden en el corazón del proceso de escritura, él insistía en un único secreto: encontrar un lugar tranquilo donde trabajar mucho todos los días. Y encontrarme con él a tomar un café, ir a un partido o mirar una película me ayudó a poner en perspectiva ciertos mitos peligrosos sobre la vida de escritor sobre los que él prefería no hablar, aunque a veces, si pensaba que podía ser de utilidad, lo hacía. Cuando nos empezamos a conocer, en Nueva York, sintió la obligación de darme consejos, en una serie de cartas maravillosas, y un año después me convertí en su alumno.

Al leer los diálogos de Platón uno puede darse cuenta de que la modestia de Sócrates es una especie de truco. La humildad de Ray, en cambio, era profunda e inconsciente, y una de sus cualidades más asombrosas. Cuando él le preguntaba a un alumno qué pensaba de algo, era porque de verdad quería saberlo. Lo cual parecía una actitud didáctica rara e inspiradora. Expresaba sus opiniones con tanta cautela que se podía advertir cuán cuidadosamente las había medido. A pesar de ser alguien que sostenía que no le gustaba enseñar, marcó indeleblemente a muchos de sus estudiantes. Ciertamente cambió mi vida de un modo radical, y a varios escuché decir lo mismo.

Todavía me inclino, la cabeza hacia un costado, haciendo un esfuerzo para escuchar su voz.

Traducción: G. E.

ANTICIPO DE LA NUEVA NOVELA DE ALAN PAULS

WASABI



De su estadía en una residencia de escritores en Saint-Nazaire, Francia, Alan Pauls ("El pudor del pornógrafo", "El coloquio") contrajo el compromiso de escribir veinte carillas sobre su experiencia. No le tembló el pulso, pero tampoco pudo detenerse hasta las 140 páginas que hoy integran su novela "Wasabi", que Alfaguara publicará en mayo y que aquí se anticipa en dos fragmentos. Y tampoco se ciñó a lo autobiográfico en esta mezcla de amor y aventuras en la que se incluye la búsqueda con fines criminales del escritor y pintor Pierre Klossowski.

ALAN PAULS

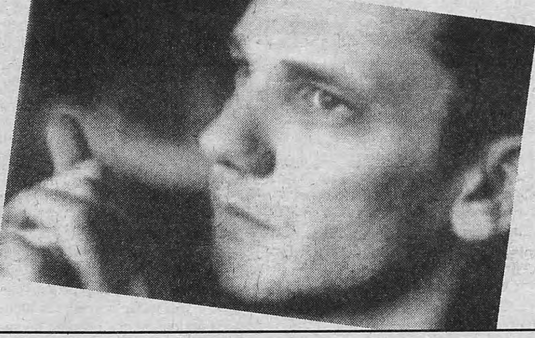
Fue Bouthemy, un año antes, durante mi primera estadía en Saint-Nazaire, en uno de los fugaces paréntesis de ocio que nos concedió un congreso de literatura rioplatense, quien me sugirió que Pierre Klossowski hiciera la cubierta para la traducción de mi novela. Ibamos apretados en el asiento trasero de un automóvil, algo ebrios, del Hotel de La Plage al Casino de La Baule, o al revés. Bouthemy, para quien el aire fresco era siempre una represalia contra su hábito de fumador, había aceptado bajar la ventanilla a regañadientes, de modo que para evitar las ráfagas de frío que lo despeinaban no encontró mejor antídoto que volverse hacia mí y proponerme una pintura de Klossowski para ilustrar la tapa. Yo lo miré sonriendo. La hora de la noche, la inoportunidad, el disgusto con que había cedido, rompiendo casi el mecanismo del levantavidrios, al reclamo de los demás viajeros, todo me aseguraba que se trataba de una broma o que estaba vengándose conmigo. "Ya casi no escribe, ¿sabés?", me dijo por lo bajo, y sus ojos diminutos brillaron como si me confiara un secreto atroz: "Ahora sólo pinta". La prensa solía divulgar las primicias de Bouthemy con una maliciosa anticipación. Hacía dos o tres años yo había leído un largo reportaje en el que Klossowski, fotografiado entre bastidores gigantescos, mirando a la cámara con el rabillo de un ojo desdeñoso, proclamaba su cansancio de la literatura y revelaba el remedio al que dedicaría sus últimos años de vida: pintar. El frunce vicioso de los labios estaba intacto. Recuerdo que me puse melancólico y que pensé: ya no leeremos nada nuevo de Klossowski. "Menos mal", me dijo entonces, aliviado, un amigo escritor que acostumbraba releer las diez primeras páginas de *Le Baphomet* para comprobar cómo era *imposible* escribir. Pero enseguida toda melancolía desapareció, y una radiante comprobación vino a reemplazarla: la obra literaria de Klossowski, ¿no había tenido siempre para mí el brillo de una excepción, su carácter frágil, solitario y perecedero? No era tanto una excepción respecto de la literatura en general, ni de la literatura francesa, ni siquiera de la que habían practicado sus contemporáneos o incluso su círculo íntimo. Era una excepción para él mismo. En cierto sentido, que hubiera escrito me parecía uno de esos accidentes prodigiosos que el mundo (o un estado singularísimo del mundo) sólo proporciona una vez cada mil años, y que por esa misma razón, porque perfectamente podrían no producirse, encarnan el concepto mismo de lo innecesario. Si ser Klossowski era suficiente, ¿para qué hacía falta agregar una obra?

Bouthemy, sin embargo, había hablado en serio. "Tengo amigos en París que pueden contactarlo", me dijo, y adoptó el tono de un espía para convencerme de que creía no sólo en su proposición sino también en la posibilidad de llevarla a cabo. No me convenció, desde luego, y tal vez por eso acepté. Incluso aunque los cuadros de Klossowski nunca me hubiesen hechizado como su prosa. Intercalados en sus libros despertaban un efecto *naïf* que me atraía, el mismo efecto de ligero desajuste que ejercían sobre mí las ilustraciones de Tenniel traspapeladas entre las páginas de *Alicia en el país de las maravillas*: uno de los dos (el escritor, el ilustrador) estaba pensando en otra cosa, o bien cierto malentendido esencial (una disparidad de velocidades, por ejemplo) sostenía equívocamente esa asociación artística. Pero ¿quién era el rezagado y quién el que se adelantaba? Era imposible precisarlo. Con ese orgullo despectivo con que un arte, a veces, se burla de otro, solos, como se los veía en esa entrevista que Klossowski había usado para despedirse de la literatura, los cuadros habían palidecido, las escenas languidecían en una suave nostalgia de movimiento. Si sobrevivían, si días después de contemplarlos en las páginas de la revista tuve que volver a examinarlos, convocado por una misteriosa insistencia, fue más bien porque en ese lapso de desinterés había descubierto que no eran cuadros sino pantallas. Más allá de ellos, de sus delicadas superficies, había otra cosa que los acechaba. Como era de prever, todo quedó en la nada. Klossowski resultó inhallable, los agentes de Bouthemy en París habían fracasado. "Ya no sale casi de su casa", me dijo después, como si con esa confidencia quisiera justificar los sueldos que había invertido en la impericia de sus amigos.

* * *

El plan Klossowski, por otra parte, empezaba a ocuparme casi con exclusividad. Había localizado a La Bachelarde, un travesti argentino que, según me habían dicho, había posado alguna vez para él. Debía tener al menos 40 años, pero el eco de una juventud licenciosa todavía resonaba en sus facciones como un maquillaje indeleble. Apenas supo que mi intención era entrevistar a Klossowski, su cara se contorsionó en una mueca de despecho. Al parecer, las sesiones de modelado habían sido un verdadero tormento. Klossowski tenía la costumbre de interrumpir durante horas su trabajo, pero le prohibía terminantemente abandonar la postura en la que estaba retratándolo, lo que lo obligaba a realizar un esfuerzo físico insoportable. Mientras tanto, echado en un canapé, Klossowski lo contemplaba con ojos soñolientos. A veces, sólo a veces, se levantaba para bajar la persiana unos centímetros o corregir un pliegue del cortinado que usaba como fondo. Le pregunté si alguna vez se había quejado. La Bachelarde asintió con ofuscación y agregó que Klossowski, sin inmutarse, se había limitado a decirle que modelar era algo bien distinto de lo que él, el travesti, creía, y que él, Klossowski, no le pagaba por figurar en uno de sus cuadros sino por *comparecer* ante su presencia durante un tiempo determinado, y por comprometerse a cumplir al pie de la letra las instrucciones que a él se le ocurriera impartirle, tanto al iniciar la sesión, en una lacónica ceremonia que oficiaba de contrato, como más tarde, de un modo imprevisto, al azar de la jornada. Posaba para él, no para sus cuadros. Cierta vez que las protestas de La Bachelarde derivaron en una fuerte discusión, Klossowski, que ya en estado normal lucía una palidez cadavérica, se volvió transparente de tan blanco, tuvo o fingió un mareo y oprimió un timbre disimulado junto a un bajoventana. Mientras se desplomaba en el canapé, y sus dedos trémulos desprendían los primeros botones de su camisa de seda, Róberte entró en el taller con un sobre y un pastillero. Recogió la ropa de La Bachelarde, que seguía petrificado sobre la pequeña tarima en una pose grecorromana, le entregó el sobre y lo hizo pasar a una sala contigua para que se vistiera. Era, según el travesti, una mujer pequeña y enérgica que usaba zapatos abotinados sin cordones; los rasgos de su cara consumida tramaban una conspiración de castigos. Así siguieron durante semanas. A la salida de cada sesión, el travesti se desplomaba en el asiento trasero de un taxi y susurraba entre gemidos la dirección de su kinesiólogo. Una tarde, por fin, lo despidieron. Había sido una jornada perfecta; Klossowski estaba de un humor angelical, había trabajado ocho horas sin interrupción, y unos minutos antes de terminar, concediéndole un privilegio que era el peor de los augurios, lo había invitado a contemplar la parte inferior del cuadro, donde sus blancos tobillos de adolescente ensayaban una víspera de fuga. Roberte, como siempre, depositó en sus manos el sobre veteado y lo acompañó hasta la puerta. Cuando quiso volverse hacia ella y decir, como todas las tardes, "hasta mañana", la puerta estaba cerrada. Abrió el sobre; adentro encontró la paga de ese día y la del resto de la semana. No faltaba un centavo. Había incluso dos billetes de cien francos de más, una bonificación que el cajero del banco le devolvió con una sonrisa de amable contrariedad cuando intentaba depositarla en su cuenta. Eran falsos: ¿qué podía hacer? No había lugar para reclamo alguno, puesto que la estafa sólo afectaba un suplemento que el convenio nunca había considerado. Pero Klossowski lo había echado sin razón aparente, y esos dos billetes superfluos le infligían un daño misterioso que enrarecía su indignación. En los días siguientes, La Bachelarde barajó una réplica tras otra. Pensó en devolver los dos billetes por correo, acompañados de una carta insultante. Pensó en enviarlos a los diarios con un breve relato del episodio, cosa de enturbiar la reputación de Klossowski. Pensó (llegó incluso a hacerlo) en difundir el hecho en el gremio de los modelos, de modo de desencadenar una solidaridad que privaría a Klossowski de un elemento clave para sus cuadros. El fracaso de esta última alternativa (con sonrisas misericordiosas, sus colegas se ofrecieron a mostrarle colecciones enteras de billetes falsos, todos obsequiados por Klossowski, que atesoraban como reliquias en los mismos sobres veteados en los que Roberte los había puesto) lo disuadió de intentar cualquiera de las otras. Uno de los billetes burló milagrosamente la vigilancia de una cajera de Tati y le reportó cien francos en ofertas de ropa interior que despilfarró en las frías vigilias del Bois de Boulogne. El otro, con una semana de diferencia y enrollado, sirvió para aspirar un reguero de cocaína adulterada que lo enviaría al hospital con la nariz convertida en un grifo de sangre.

¿Qué podía esperar de él para consumar mi plan? Una pizca de inconstante resentimiento (que mi aparición había reavivado y que se disiparía más tarde, apenas nos hubiéramos despedido, como el vestigio de un viejo dolor), la dirección y el teléfono de Klossowski en París (pero entonces me dio otra dirección y otro teléfono, los suyos, alegando que no acostumbraba a salir a la calle con esa clase de datos, y me rogó que lo llamara o pasara directamente por su casa para recogerlos), las tres palmadas equívocas que me dio en la espalda cuando descubrió el verdadero motivo que me obligaba a beber encorvado mi cerveza. Por un momento me asaltó la tentación de confesárselo todo: la entrevista con Klossowski era una farsa, sólo buscaba un pretexto para llegar hasta él y matarlo. Algo me desalentó mientras pagaba las cervezas y La Bachelarde deslizaba, con dos dedos que eran como pinzas, esmaltados y confidenciales, una tarjeta en el bolsillo de mi saco. Acababa de desatarse una lluvia feroz, las columnas de agua barrían los últimos resplandores de sol, y me vi, empapado, esquivar maletines y paraguas con mi paso torpe, raspándome los brazos contra las fachadas con tal de guarecerme bajo los balcones, los ojos sumisos, condenados a un mundo hecho de zapatos empapados, de perros, de baldosas, de charcos, de miles de volantes y tarjetas tatuadas como la que La Bachelarde me había dado sin decir una palabra, confiando en que los innumerables sexos diminutos que vomitaba ese dragón calado sobre la cartulina lo dirían todo. Salimos del bar. Tomábamos subtes distintos, pero caminamos juntos unas cuadras; yo iba algo adelantado, La Bachelarde me seguía con una mano aferrada al espolón, como un ciego a su lazarillo.



AUTOBIOGRAFIA DEFORME

Saint-Nazaire es un puerto francés casi completamente destruido durante la Segunda Guerra Mundial: sólo quedaron en pie las bases submarinas; el resto de la ciudad fue vuelta a construir, anodina y funcional, durante los años 50. Saint-Nazaire es también un municipio en el que funciona una Casa de los Escritores y Traductores Extranjeros a la que Alan Pauls fue invitado durante 1992 (lo precedieron Juan José Hernández, Ricardo Piglia y César Aira; lo seguirá Sergio Chejfec) con el único compromiso de entregar, al terminar su estadía de dos meses, "un texto de veinte o veinticinco páginas relacionado de alguna manera con el lugar". Pero Pauls –asegura– no puede escribir cuando viaja y lo que llegó por correo a Saint-Nazaire desde Buenos Aires tampoco fue una veintena de páginas, sino ciento cuarenta: las que componen *Wasabi*.

"Empecé a trabajar meses después de volver y muy rápidamente, apenas di con el horizonte del texto; a las diez o quince páginas, me di cuenta de que iba saliendo otra cosa", recuerda el autor de *El pudor del pornógrafo* y *El coloquio*. Y como siempre había tenido el interés de trabajar con material autobiográfico, aprovechó la obligación original para sumarle una segunda: "Me propuse por primera vez en mi vida escribir algo que tuviera que ver con la experiencia". En efecto, el personaje de Bouthemy –ver anticipo– se corresponde con el señor Bouthemy, editor de los dos primeros libros de Pauls al francés, y previsiblemente de éste hacia noviembre. En efecto, la propuesta de que Pierre Klossowski ilustrara la portada de uno de sus libros existió, aunque Pauls siempre la supo falsa "porque las tapas de esa editorial no llevan ilustraciones".

Wasabi –que debe su nombre a una salsa japonesa muy picante– siguió creciendo con ideas, personajes y situaciones experimentados por su autor pero con la particularidad de devolverle "algo monstruoso" cuando la vida se convertía en texto. Y, para Pauls, "terminó por ser algo así como una autobiografía deforme".

G. E.